SULLA

STILISTICA

MEMORIA

LETTA ALLA R. ACCADEMIA DI ARCHEOLOGIA, LETTERE E BELLE ARTI

DA

FRANCESCO COLAGROSSO

NAPOLI
STAB. TIPOGRAFICO DELLA R. UNIVERSITÀ
A. TESSITORE E FIGLIO
1903.

Estratto dal Rendiconto *dell'Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti, anno 1903.*

La stilistica, che è l'arte della parola, ha una lunga storia, in cui restan tracce più o meno profonde di quanti lavorarono all' efficace manifestazione del pensiero, in cui dottrine diverse s' urtano e lottano nel volere il pensiero espresso in un modo piuttosto che in un altro, e in cui, aggiungasi, chi abbia giudizio, può ritrovare i migliori insegnamenti per scriver bene. Una storia della stilistica, fatta anche alla buona e per sommi capi, varrebbe a persuaderci dell' importanza di essa, e ce ne additerebbe i problemi, riproducentisi di tempo in tempo in cerca d' una giusta soluzione, che, se tante volte non è mancata, non è stata universalmente ammessa, come càpita ai fatti d'ordine intellettuale o morale, ne' quali entrino in non scarsa misura le opinioni e i temperamenti degli uomini. Non si potrebbe in questa storia non risalire all' antichità, perchè, mentre le letterature antiche si distinguono dalle moderne per aver dato un valore incomparabilmente più alto alla forma o espressione del pensiero (1), le letterature moderne, e specialmente le ro-

(1) V. l' Introduzione di E. NORDEN alla sua opera *Die antike Kunstprosa*, Leipzig, 1898.

manze, hanno derivato dalle antiche tanta parte de' precetti dello scrivere. Assai istruttiva sarebbe una rassegna degli antichi operai della parola, come possiam chiamare i greci e i latini che si affaticarono a studiare questo strumento del pensiero, a migliorarlo, a ingentilirlo. La stilistica, ripeteva, non molto tempo fa, lo Steinthal, è figlia della sofistica (1). Certamente i primi artisti della parola, i primi che studiassero la struttura del discorso, le sue attitudini, gli ornamenti che esso può avere, li troviamo nella schiera di oratori e filosofanti, contro la quale Socrate volse, come punta di spada che non fallisce, il suo acuto ragionamento. Appunto in questa lotta tra i sofisti e Socrate cominciava, per non finir mai più,

(1) Con questa affermazione lo STEINTHAL comincia un suo scritto *Zur Stylistik*, pubblicato nella *Zeitschrift für Völkerpsychologie und Sprachwissenschaft*, vol. IV. Tratta egli subito i sofisti da pedanti, perchè, ritenendo che tutto si potesse insegnare e imparare, crearono la retorica. Indi, dopo essersi dilungato a dichiarare al lettore, alquanto meravigliato della piega del discorso, come nascesse la faccenda dell' insegnare, e venissero su i primi maestri, si fa a considerare lo stile come un rapporto tra la lingua e la cosa che essa esprime, e dal variar di questo rapporto deriva le diverse forme di stile. Dove, egli dice, la grammatica esamina la lingua in sè, come pura forma, la stilistica ne studia l' uso nell' espressione d'un dato concetto. Discorre poi lo Steinthal largamente di materia e forma, e mentre prima ha chiamato materia il pensiero espresso dalla lingua e forma la lingua, gli accade, ragionando, di concludere, che materia, come il marmo d' una statua, è la lingua, e forma il pensiero espresso. Alla qual conclusione crede in fine di dover sostituire quest' altra più giusta, che riporto testualmente: « Die Sprache stellt einen Inhalt dar, indem sie eine Form erhält, welche durch die Verbindung von Sprache und Inhalt zugleich die Form dieses Inhaltes ist ». Sicchè la forma è il legame tra la materia come mezzo rappresentativo e il contenuto come cosa rappresentata, e appartiene a questo e a quella, senza esser propria di nessuno, perchè spetta ad entrambi solamente in quanto sono legati insieme.

il contrasto tra due forme del dire, l' « εὐέπεια » (ci vien dallo Spengel suggerita l'espressione) e l' « ὀρθοέπεια », tra il dir bello e il dir giusto, tra la retorica parolaia, artifiziosa, e la retorica sana, mirante alla sincera manifestazione d' un sodo pensiero. Platone e Aristotile (1) sono i grandi maestri greci del dire: Cicerone e Quintiliano, di tanto inferiori, ripigliano e propagano fra i latini soprattutto le dottrine di Aristotile. Ma quanti altri studiosi della parola prima e dopo di loro! Quante cure nel comporre il periodo, nel disporne gl' incisi e financo le parole! Sulla collocazione di queste si scrissero trattati. Notissimo il trattato di Dionigi d'Alicarnasso, che traeva la diversità dello stile dal diverso modo di collocare le parole, paragonabili ai colori, dal cui diverso impasto il pittore ottiene svariate tinte. La sua distinzione dello stile in sublime, mezzano e tenue fece fortuna nelle scuole, e dall'antichità passò al medioevo e poi a' tempi moderni. E agli studii retorici s' intrecciarono i grammaticali, e vennero fuori infinite distinzioni di figure, nel cui uso sapiente si faceva consistere una parte non piccola dell' arte dello scrivere.

Un poco di quella congerie di osservazioni e di regole ereditò il medioevo, che tra le arti liberali mise in primo luogo la grammatica e la retorica. Qualche scrittore cristiano fece servire i salmi stessi allo studio della retorica, anzi si vantò di mostrare, che tutte le figure fossero usa-

(1) Per Aristotile (Retorica, lib. III, cap. I) un discorso non dovrebbe essere nè brutto nè bello, nè dispiacere nè piacere (μήτε λυπεῖν μήτ' εὐφραίνειν), e le cose, come in una dimostrazione matematica, dovrebbero parlar da sè, senza lenocinii d' arte. Ma egli riconosce, che per la malignità (διὰ τὴν μοχθηρίαν) o corruzione di chi ode o legge importa esprimersi in un modo piuttosto che in un altro, e che i discorsi valgono più per lo stile (διὰ τὴν λέξιν) che per il pensiero.

te in quelli prima che nelle scuole de' pagani (1). Ma per lo più le regole dello scrivere si racimolavano di su opere latine. In Italia, nella rinascente cultura, tra il sorgere dei comuni e il fiorire d'un regno, la retorica consisteva specialmente nell' arte del dettare, dello scriver lettere, era l' « ars dictandi ». Prima si andava in Francia ad apprenderla, dopo ne divennero gl' italiani i più eccellenti maestri (2). Qualche timido trattatello di retorica generale pur si scrisse in volgare, ma fu rabberciatura o traduzione di un' operetta latina attribuita a Cicerone. Intanto da più parti d' Italia veniva su, balda di nuova vita, la poesia volgare, i cui ritmi non tardarono a divenire oggetto di studio. La nuova letteratura ormai doveva cominciare ad avere la sua retorica, la sua stilistica.

Quali sono le nuove regole? A quali leggi gli scrittori ubbidiscono? Non disponendo ancora d' una lingua certa, quali vie tengono per averne una che risponda alle esigenze del pensiero, per avere uno stile, la bella forma, il cui gusto è una vantata avita eredità? Ci troviamo subito di fronte a Dante e al suo De vulgari eloquentia. Moviamo da quest'opera per raccogliere, alla meglio, del culto della parola e de' diversi criterii, seguiti di secolo in secolo dagl' italiani nello scrivere, le notizie necessarie a chi voglia della stilistica non foggiare regole astratte e cervellotiche, ma aver concetti giusti e atti a comporsi, sotto la guida della storia, in una ragionata e ragionevole teoria.

(1) V. Ebert, *Histoire générale de la littérature du moyen âge en occident*, trad. par J. Aymeric et J. Condamin, Paris, 1883, t. I, p. 539.

(2) V. Novati, *L'influsso del pensiero latino sopra la civiltà italiana del medio evo*, Milano, 1897, p. 87.

I.

Non sappiamo con precisione, quando Dante scrivesse il De vulgari eloquentia, ma certamente nell'esilio, e dopo aver peregrinato per più contrade d' Italia, come risulta dalla conoscenza che mostra d'avere de' varii dialetti italiani. Aveva già posto mano al poema? O nel De vulgari eloquentia si venne a quello preparando con lo studiare la lingua in cui doveva scrivere? L'opera non ha, pare, addentellati co' vecchi libri di retorica, che Dante aveva pur dovuto studiare (1). La retorica, sappiamo, era una delle arti del trivio, e Dante percorse certamente trivio e quadrivio. Ricorda Orazio, che chiama « magister noster », ma di passaggio. Non fa menzione di figure retoriche, come se non se ne fosse mai parlato. Mentre le vecchie retoriche s'erano occupate innanzi tutto e soprattutto dell' oratoria, per la quale l' arte del dire era nata e salita in onore, ad altro genere letterario Dante rivolgeva il suo studio. I retori precedenti, compresi i più grandi, avevano esaminato, e anche acutamente, le parole, la loro collocazione, la loro armonia, ma non s'erano curati de' rapporti della lingua scritta co' dialetti parlati. Per esempio, Longino (2), critico ingegnosissimo del terzo secolo, prima di farsi a discorrere dello stile, non

(1) V. in SAINTSBURY, *A History of Criticism and Literary Taste in Europe*, vol. I, Edinburgh a. London, 1900, il cap. su Dante, di cui mi son giovato.

(2) Intendo l' autore del libro Della Sublimità, nel quale non si tratta dello stile sublime, ma di quella eccellenza che acquistano le scritture, quando riuniscono in sè alcune rare qualità di pensiero e di dizione. Vedine l' elegante traduzione di GIOVANNI CANNA, Firenze, 1871.

aveva portato la sua attenzione nè sulla varietà de'linguaggi (διάλεκτοι) balzanti dalla letteratura greca, ognuno de' quali aveva lungamente tenuto per sè, come cosa propria, uno speciale componimento, nè su quel linguaggio comune (κοινὴ διάλεκτος) in cui i greci avevan finito per scrivere tutti i componimenti. Dante fa ciò che non era stato mai fatto: si mette a ricercare e determinare la lingua che hanno da adoperare poeti e prosatori. I prosatori, egli crede, devono imparare a scrivere da' poeti. In questa che è una veduta notevole gli dava ragione la storia, perchè la prosa (s' intende la prosa d' arte) è venuta sempre dopo la poesia, e più particolarmente gli dava ragione la storia della nostra letteratura, perchè la lingua poetica si formò in Italia, e conseguì la sua unità, mentre la prosa era ancora involuta nelle forme dialettali, dalle quali la liberò appunto l' influsso della poesia, divenuto ben più vivo e forte per le trasformazioni d' un genere popolare di essa, cioè dell'epopea eroica (1). Non si può,

(1) V. CAIX, *La formazione degl' idiomi letterarii in ispecie dell' italiano dopo le ultime ricerche*, Nuova Antolog., vol. XXVII, p. 290 e seg. A. PHILIPPI, in *Die Kunst der Rede*, Leipzig, 1896, p. 55, rileva l'influenza, che il sonetto esercitò sulla nostra prosa. « Besonders haben die Italiener in ihrem Sonett eine auch auf die Prosa einflussreiche Dichtungsform gehabt.... Das Sonett fordert durch seine Kürze und durch die Zweiteiligkeit zur Konzentrierung und zur klaren Anordnung der Gedanken auf... Ein leidliches Sonett kann jeder machen. Dass es darum nicht auch zum Ausdruck zarter und überirdischer Empfindungen werden könnte, soll damit nicht gesagt sein. Fast alle Italiener, nicht nur die eigentlichen Dichter, haben Sonette gemacht, nur nicht alle gleich viel und gleich gut. Aber ganz fehlt das Sonett nirgends. Es ist nach einem Worte Jacob Burckhardts ein allgemeingiltiger Kondensator der Gedanken und Empfindungen geworden, wie ihn nur die Italiener haben. Es ist wohl klar, dass das auch unmittelbar eine Schule führ ihre Prosa werden musste ».

adunque, trattar di poesia, se prima non si sia stabilito, quale lingua debba essere usata. Come poi può parlar di stile chi non conosca bene la lingua? Dante aveva un chiaro concetto de' rapporti strettissimi, intimi tra lingua e stile. Il primo libro del De vulgari eloquentia era una introduzione necessaria, indispensabile alla nuova retorica ch' egli s' era proposto di scrivere.

Tracciare esatti confini della conoscenza che Dante aveva della letteratura italiana contemporanea, non è facile, nè forse possibile. Dalle citazioni di poeti e di poesie, che troviamo nel De vulgari eloquentia, si ricava che la conoscenza era larga. I poeti italiani non scrivevano più in dialetto. Nella lirica avevano primamente adottato un tipo unico di linguaggio, il linguaggio cioè che i poeti fiorentini, giovandosi dell'opera efficace de'poeti siciliani e bolognesi, avevano soprattutto ammannito. Non era certamente il dialetto fiorentino, chè un dialetto non poteva *sic et simpliciter* diventar lingua letteraria. I poeti fiorentini anzi « avevan fatto consistere uno de' principii capitali per la scelta delle parole, una delle supreme norme dell'arte » nel distaccarsi sino a un certo segno dal volgare cittadino, e avevan ritenuto « un numero ragguardevole di voci o, più propriamente, di forme e profferenze, estranee al loro paese » (1), come da parte loro i poeti delle altre regioni d'Italia non s'eran mostrati affatto meticolosi nel cansare gli elementi provinciali. Dunque c'era stata già una elaborazione stilistica nella formazione del linguaggio poetico. Ma Dante non contento si rifà daccapo, e studia da sè i volgari italiani e quelli di Provenza e di Francia. Senza questo studio la Divina Commedia

(1) V. Rajna, *Una versione in ottava rima del Libro dei Sette Savi*, in *Romania*, VII, p. 40.

non sarebbe venuta fuori nella sua forma potente, meravigliosa. Nè è un piccolo merito di Dante l'aver ficcato lo sguardo acuto nelle due lingue sorelle della nostra, l'averle con questa paragonate, l'aver creduto che la nostra potesse produrre qualcosa di più e di meglio. Nel Convivio egli lanciava il suo grido di sdegno e di disprezzo ai « cattivi d'Italia » (1), che avevano al culto della propria lingua sostituito quello del provenzale e del francese, ed era grido di artista non meno che di patriotta, e di artista che carezza con la mente e persegue col cuore una lingua efficace, bella, che ha da sorgere dalla selva de' dialetti italiani. I quali egli studia con criterii stilistici, e tutti riprova, perchè nessuno, neppure il fiorentino, ha i caratteri proprii d'una lingua veramente letteraria, atta per suoni e atteggiamenti a rappresentare il pensiero nelle sue varie movenze, e capace di tutte le bellezze dello stile. Ma la lingua che vede uscire dalla selva dei dialetti, e che chiama volgare illustre, curiale, cortigiano, cardinale, non è in sostanza il dialetto fiorentino? Certamente (2). La pianta del gran volgare non si forma di foglie e rami spiccati da' diversi alberi della selva, ma è uno degli alberi, sfrondato di quanto appaia secco o poco vivo o contorto, e accresciuto di opportuni innesti. Che Dante non ravvisasse affatto nel suo gran volgare la parlata natia, non è da credere; ma poteva dire di ritrovar sulla bocca de' fiorentini tutta quanta la lingua che con lunghi studii era riuscito a possedere, quella che poi sarebbe stata la lingua della Divina Commedia? D' altro canto tanta parte del materiale linguistico fiorentino do-

(1) V. *Convivio*, tratt. I, cap. XI.

(2) V. D'Ovidio, *Sul trattato De vulgari eloquentia* in *Saggi critici*, Napoli, 1879, p. 330 e segg.

veva egli ritrovare anche negli altri dialetti, se è vero che i dialetti d'una lingua meno differiscono tra loro, quanto più son vicini alla comune origine, alla fonte da cui scaturirono. Così, mentre credeva di lavorare attorno a una lingua materiata di elementi de' singoli dialetti, Dante lavorava nel fatto attorno al fiorentino, nelle ossa e ne' muscoli del quale, con gusto fine e sapiente di stilista, metteva vigore e snellezza.

Determinata la materia propria del volgare illustre, detto anche « ornata eloquentia vulgaris », e distinte le tre forme più comuni di poesia, la canzone, la ballata e il sonetto, a cui corrispondono tre stili, l'alto o tragico, il mediocre o comico, l'umile o elegiaco, Dante passa ad esaminare la canzone. Nella quale vuole unite e accordate quattro cose: « gravitas sententiae, superbia carminum, constructionis elatio, excellentia vocabulorum ». Non fermiamoci sulla « gravitas sententiae », di cui egli si sbriga in poche parole, nè sulla « superbia carminum », che è cosa del tutto tecnica, ma sulla « constructionis elatio » e sulla « excellentia vocabulorum », che rivelano davvero lo studioso della forma, lo stilista. Nelle costruzioni, che sono regolate compagini di parole, Dante scopre diversi gradi; dalla costruzione enunziante le cose nel modo più semplice, scolorita, insipida, propria delle persone grossolane, passa a un'altra in uso nelle rigide scuole, che ha sapore, ma non è ancor bella, e indi a una terza, saporita e bella, adoperata da chi abbia una infarinatura di retorica (« quorundam superficie tenus rhetoricam haurientium »), e finalmente a una quarta da dirsi eccelsa, che è dei poeti illustri (« dictatorum illustrium »). D'ogni costruzione Dante porta un esempio. Non meno curiosa che sottile è la sua divisione de' vocaboli in puerili, femminili e virili; i virili son poi silvestri e cittadineschi, e

de' cittadineschi alcuni pettinati e irsuti, altri lubrici e rabbuffati. Gli esempii, che Dante ci dà per le singole classi di vocaboli, non bastano talora a farci intendere la ragione o i criterii della divisione, ma ciò che importa rilevare in questi che possono sembrare capricci del poeta, si è che le parole avevano per lui un diverso valore, una diversa efficacia, una diversa impronta di bellezza, e quindi erano più o meno atte a ritrarre i gradi e le sfumature d'un pensiero, d'un sentimento. I vocaboli, diceva Dante, bisogna vagliarli, e se si vuole lo stile alto, bisogna lasciar nel vaglio solamente i nobilissimi, cioè i cittadineschi pettinati e irsuti. Del vocabolo egli contava le sillabe, notava la posizione e la natura dell' accento, delle consonanti, se avesse o no consonanti raddoppiate, e chiamava pettinati i vocaboli trisillabi o vicinissimi ai trisillabi, senza duplicazione di certe consonanti, senza accento acuto o circonflesso, i vocaboli che lasciano della soavità in chi li pronunzia. Irsuti poi sono altri vocaboli, di non dolce pronunzia come i pettinati, ma che mescolati a questi fanno una armoniosa costruzione (« faciunt armoniam compaginis »).

Preme a Dante la potenza del pensiero, la « gravitas sententiae » (chi lo metterebbe in dubbio?), ma grandi cure rivolge alla forma, della cui importanza nelle scritture ha piena coscienza. La forma per lui è molta parte d'un'opera. D'una poesia o, come egli dice, d'una « cosa per legame musaico armonizzata » non crede si possa fare una traduzione in altra lingua « sanza rompere tutta sua dolcezza e armonia » (1). Così egli si spiegava, che Omero non fosse stato tradotto, e trovava i versi del Salterio « sanza dolcezza di musica e d'armonia », la quale avevan perduta passando da una lingua in un'altra, dalla ebraica

(1) V. *Convivio*, tratt. I, cap. VII.

nella greca e dalla greca nella latina. Di solito rappresentano Dante quasi incalzato dal suo potente pensiero e sdegnoso delle cure della forma, alle quali il genio non si rassegna, come un Michelangelo che, sbozzata una statua, non la termina, perchè ha fretta d' incarnare il suo pensiero in un' altra. Niente di più falso. Chi faceva tutte quelle sottili distinzioni di parole, chi ne contava le sillabe e notava la posizione delle lettere, chi stava a vagliar le parole, e l'uso del vaglio imponeva al ricercatore di speciali qualità di stile, non sdegnava, sebben genio, le fatiche della forma. Tutta la Divina Commedia, dal primo all' ultimo verso, ne è una prova continua ed evidente. Credete pure, che contribuirono anche quelle fatiche a fare il poeta «per più anni macro».

Abbiam detto, che secondo Dante i prosatori devono imparar la lingua dai poeti. Si ha ora da aggiungere, che per lui meglio nella prosa che nella poesia la lingua mostra i suoi muscoli, i suoi nervi, le sue movenze or agili or gravi, la sua potenza e bellezza. «Le accidentali adornezze», cioè «la rima e lo ritmo, o 'l numero regolato», impediscono alla lingua di far brillare quelle virtù nella poesia, «nelle cose rimate (1)». L'osservazione è giusta e profonda, come felice è il paragone della donna, del quale Dante si serve per meglio spiegarsi: agli «adornamenti dell' azzimare e delle vestimenta», che non fanno veder bene la natural bellezza della donna, somigliano le «accidentali bellezze» della poesia. Forse l'osservazione di Dante bisognerebbe allargare e completare. La libertà piena che ha il prosatore di costruire la proposizione, il periodo, il discorso, di situarne le singole parti in modo da ritrarre interamente il moto, la vita del pen-

(1) V. *Convivio*, tratt. I, cap. X.

siero, il poter rompere ogni monotonia nell'andatura delle proposizioni e dei periodi, il poter passare da un tipo, diciam così, d'armonia a un altro, ottenendo ciò che un poeta riuscirebbe a fare solo cambiando ad ora ad ora il metro, ecco altre cause per cui più della poesia è la prosa in grado di manifestare le secrete energie della lingua. Ne vien di conseguenza, che nella prosa sta la miglior parte d' una letteratura , che la prosa ne misura la grandezza meglio della poesia , che dove sono più eccellenti prosatori , ivi maggiore è la vigoria letteraria, la quale è poi vigoria di pensiero. E Dante voleva nella prosa del suo Convivio mostrare la virtù della lingua italiana, « la gran bontà del volgare di Sì » (1), e decidere la gara tra questo e i due volgari di Francia. Veramente nella prosa era andato innanzi il volgare d'*oïl*, il francese propriamente detto; i romanzi francesi, quelli in specie che raccontavano le « Arturi regis ambages pulcerrime » (2), deliziavano il mondo da un pezzo. Che li gustasse anche Dante, il quale avrà un giorno da citare un romanzo francese in una delle più belle pagine del suo poema, non vogliam sostenere, ma non si potrà negare , che su di lui avesse un po' d' efficacia la prosa francese. Più alti però erano i suoi ideali, e se egli accettava la sfida che pareva venir d'oltremonte, e si proponeva di mostrare, che nel volgare italiano si potessero fare più « soavi orazioni » che non nel francese e nel provenzale, dobbiam credere, che pensasse a una prosa contemperante le nuove energie del volgare italiano con le vecchie della lingua madre , alla quale esso s' accostava più del francese e del provenzale. Non diceva Dante nel De vulgari eloquentia, che per abituarsi alla eccellenza

(1) V. *Convivio*, tratt. I, cap. X.

(2) V. *De vulgari eloquentia*, lib. I, cap. X, ediz. Rajna.

della costruzione, per costruire cioè proposizioni perfette, occorresse lo studio de' poeti e de' prosatori latini, « regulatos poetas, Virgilium videlicet, Ovidium *Metamorphoseos*, Statium atque Lucanum, nec non alios qui usi sunt altissimas prosas, ut Titum Livium, Plinium, Frontinum, Paulum Orosium et multos alios »? (1). La sua affermazione ricisa d'aver appreso solo da Virgilio « lo bello stile » non importa che avesse trascurati gli altri autori latini; aveva appreso più da Virgilio che da Ovidio o Lucano o Livio, ma era persuaso, che tutti si dovessero studiare, ed egli li aveva studiati tutti, poeti e prosatori, anche Frontino, anche Paolo Orosio, che a suo tempo gli fornirà la frase « libito fe' licito in sua legge ». Nel Convivio abbiamo la prima grande prosa italiana, in cui il periodo, abbandonata la costruzione paratattica e rotta, prevalente negli scrittori d'allora, si compone di proposizioni subordinantisi a una principale o a più, e, non povero d'incisi, accoglie in sè ed espone i membri del pensiero, che bellamente si distriga e snoda (2).

Quello che aveva fatto Dante, continuò il Boccaccio. Non si possono negare in lui gl' influssi francesi, anzi egli, come dice il d' Ovidio (3), « fu un mezzo francese in tutti i sensi ». Ne' romanzi, che leggeva (chi lo negherebbe?) e gustava, aveva avuto un notabile esempio dell' arte di raccontare. Ci sarebbe da mettere a fronte

(1) V. *De vulgari eloquentia*, lib. I, cap. IX.

(2) V. LISIO, *L'arte del periodo nelle opere volgari di Dante ecc.*, Bologna, 1902, e la recensione, ricca di fine osservazioni, che di questo libro ha fatta il PARODI in *Bollettino della Società dantesca italiana*, dicembre 1902.

(3) V. la sua bella recensione del libro di G. PARIS su François Villon in *Giornale d'Italia*, 1 giugno 1902.

la maniera di esporre de' romanzatori francesi e quella del Boccaccio per vedere, se dal periodare degli uni derivasse qualcosa l' altro, o fino a che punto a tutta quella ricchezza d' incisi e di epiteti, in cui si sfaccetta il pensiero del Boccaccio, a quel suo vivace fraseggiare, a quel lussureggiante fogliame del suo periodo potesse anche contribuire il gaio racconto del trovero nell' antico francese, che, molto lontano dal moderno, era capace di rivaleggiar col latino e di seguirne il sinuoso periodare. Certo è, che il Boccaccio tessè la sua splendida tela co' fili della parlata natia, e su quel fondo vivo, colorito, vario, che era il dialetto fiorentino, e in cui passavano e ripassavano i fremiti e le arguzie del popolo turbolento e insieme brioso del maggior comune d'Italia, ricamò i più bei periodi, larghi, sinuosi, dalle frequenti pose, « prodotte dalle frequenti inserzioni di proposizioni minori dentro maggiori, e delle maggiori l' una nell' altra » (1). E ricamò con mano sicura, perchè padrone de' mezzi onde esprimere quanto volesse, padrone di una lingua che, se gli veniva rozza da' parlanti, era atta a ripulirsi, a prendere atteggiamenti signorili, abilmente raccostata alla lingua madre, al latino. Rialzò, come Dante, a lingua letteraria il dialetto natio, infondendogli gli spiriti e i modi del latino. Eccedette non di rado ne' raccostamenti del volgare al latino, ma compensò le sue violenze con tanto di naturale e di espressivo che venne ritraendo dal vivace parlare cittadinesco, sorgente di maniere figurate ben da lui intesa e ben studiata. La Vita Nuova, il Convivio e il Decamerone formano una bella progressione. Si potrebbe determinare il rapporto dall'una

(1) V. *Novelle scelte dal Decamerone* per cura di R. FORNACIARI, Firenze, 1889, p. XXX, in nota.

all' altra delle tre prose, e sarebbe un utile studio stilistico, sebbene la prosa di mezzo molto differisca per contenuto dalle due estreme, la seconda delle quali ebbe pure a risentire la grande efficacia della Divina Commedia. Che si avesse col Decamerone un nuovo orientamento della prosa, non vogliam negare , ma con ciò non vien meno il rapporto fra le tre prose, che sono come tre rilievi di stile sopra un medesimo fondo linguistico. Che alla prosa moderna sia più vicino il Convivio del Decamerone, non possiamo ammettere se non per il solo rispetto della semplicità e della disinvoltura, di cui manca spesso il Boccaccio per la soprabbondanza intralciante di epiteti e d'incisi. Ma, mentre Dante nel Convivio è scolastico, la prosa moderna è figlia d' una nuova maniera di pensare, d'una nuova filosofia ; quindi , se il periodo rispecchia nel suo organismo il processo del pensiero, si dovrebbe *a priori* conchiudere, che il periodare del Convivio non preannunzii propriamente quello della prosa moderna. Delle tre correnti che si mescolano nella prosa del trecento, la classica latina cioè, la latina scolastica e la volgare romanza , la seconda tanto più avvertiamo nel Convivio, in quanto che in esso predomina il ragionamento, l'esposizione scientifica. Tutto ciò per altro sia detto di passaggio ; importa piuttosto osservare che di tante squisitezze di stile il Boccaccio non sarebbe riuscito a far luccicare e a riscaldare la sua prosa, se non avesse avuto facile, duttile, flessibile per tutte guise il materiale linguistico attinto da limpida sorgiva. Il problema dello stile non si risolve , se prima non si sia risoluto il problema della lingua ; non è stilista chi di questa non abbia l' uso pieno, completo. Ciò, abbiam visto, aveva Dante chiaramente compreso, e aveva cominciato dal linguaggio, dallo stabilire e studiare il linguaggio da adoperarsi.

La nostra grande poesia e la nostra grande prosa del trecento, considerate, s' intende, dal lato dell' espressione, della forma, hanno soprattutto origine dal perchè nel volgare fiorentino si è fatta rivivere parte delle virtù della lingua madre, e vi si son riaccese alla fiamma di un potente pensiero secrete energie. Se le due letterature francesi già in fiore davano continui insegnamenti ai nostri scrittori, la vera scuola loro e più efficace era la letteratura latina, che si veniva sempre meglio gustando ne' suoi insigni poeti e prosatori, principalmente in Virgilio e Cicerone, due fonti che spandevano di parlar sì largo fiume. I periodi sotto la penna venivan meno rotti, e più spesso le particelle ne annodavano i membretti. « Gli artifizii della sintassi si moltiplicavano per via di traduzioni e imitazioni libere dal latino » (1). Ne' consigli e nelle assemblee, notate, si badava anche a parlar con garbo. Guidato dagli antichi latini, come Filippo Villani riferisce, Bruno Casini fiorentino addestrava i suoi concittadini a discorrere in pubblico con una certa compostezza ed eleganza di modi. Cresceva sempre più il gusto dell' arte della parola, e forse non poco vi contribuiva la stessa poesia del Petrarca, il quale, pur vivendo lungamente fuori d'Italia e lontano dalla vera scaturigine del volgare in uso, aveva potuto (molti, e in specie il Foscolo (2), han gridato al miracolo) formarsi una lingua « così ricca di forme, così graziosa e pieghevole, così scevra di imitazioni soverchie dal provenzale e dal latino, così fresca, e viva

(1) V. Foscolo, *Prose letterarie*, Vol. IV, Firenze, 1883, pag. 203.

(2) Tutti costoro, come nota anche il d' Ancona, dimenticavano, che il Petrarca, nato da genitori fiorentini, trascorse la fanciullezza su suolo toscano; e, maturo, dovette, senza contare la dimora in Bologna e i frequenti viaggi in Italia, conversare in Provenza con tanti suoi concittadini.

quasi tutta anche dopo tanti secoli » (1), e mille finezze di stile vi aveva infuse, e le gradazioni de' singoli affetti erompenti dall'anima sua aveva a una a una ritratte e fatto riecheggiare nell' anima del lettore con la parola, con la frase, sagacemente scelte e accortamente collocate, col periodo che ora si allarga e stende nella varietà degl' incisi, ora s' accorcia e va per la più spiccia al segno. Molteplici certamente erano stati gli elementi del bello stile del Petrarca, e se Dante appiè del colle illuminato dal sole potè dire, nella foga della gratitudine, d'aver tolto il suo da Virgilio, accorso a dargli aiuto, il Petrarca avrebbe dovuto confessare, che più dei rimatori nostrani e provenzali e non meno di Virgilio e degli altri latini gli aveva, nella espressione degli affetti, scaltrito l' eloquio Dante, quale autore non tanto del divino poema quanto delle « nuove rime » (2).

II.

All' arte della parola, aggiungiamo subito, contribuì il Petrarca, iniziando il culto di Cicerone (3),

> in cui si mostra
> Chiaro quant' à eloquenzia e frutti e fiori (4).

E Cicerone insegnò a scriver lettere e a far discorsi. La

(1) V. D' Ancona, *Studj sulla letteratura italiana de' primi secoli*, Ancona, 1884, p. 145.

(2) *Nuove*, ognun sa, Dante (Purg., XXIV, v. 49 e segg.) fa a Bonagiunta Orbicciani chiamare le *rime* che *trasse fuori cominciando* « Donne, ch' avete intelletto d' Amore ».

(3) V. Sabbadini *Storia del Ciceronianismo*, Torino, 1886, p. 5 e seg.

(4) V. *Trionfo della Fama*, canto III, v. 19, ediz. Mestica.

lettera e l'orazione furono tra i componimenti più coltivati nel quattrocento e dopo. Guarino veronese nella sua scuola cominciava dal far studiare le lettere di Cicerone, lo stile del quale doveva essere per il giovinetto come il latte materno. Le repubbliche, i principi, i papi gareggiavano a chi facesse comporre le più belle lettere, e facesse pronunziare in pubblico i più eloquenti discorsi. Nelle corti divenne importantissima la carica di segretario, per la quale occorreva uno scrittore che sapesse adoperare tutte le grazie del dire, tutte le squisitezze brillanti nelle sacre pagine di Cicerone, tutti i vezzi di cui la frase potesse imprimersi per penetrare nell' animo del lettore o ascoltatore. Negli sforzi stilistici del segretario, è facile immaginare, si aveva tante volte la ricercatezza smorfiosa, che pur piaceva e seduceva. Non tutte le cancellerie, osserva il Burckhardt (1), avevano una bella dicitura, ma se ne' documenti milanesi, riportati dal Corio, emergono per gusto veramente attico alcune lettere di membri della famiglia regnante, scritte in momenti di supremo pericolo, dobbiam ritenere, che l'eleganza della forma si reputasse necessaria in ogni momento della vita, e fosse diventata un' abitudine. Enea Silvio Piccolomini conseguì il papato non tanto per l' abilità diplomatica e la vasta dottrina quanto per il fascino della sua eloquenza. Prima o dopo una battaglia il capitano arringava da oratore i soldati, e le arringhe militari formarono un genere speciale di eloquenza, nel quale si segnalò Federico d' Urbino entusiasmante con la parola le schiere a combattere. Il capitano doveva addestrarsi anche all' arte oratoria. San Bernardino da Siena, che aveva da predicare il Vangelo al

(1) V. *La civiltà nel secolo del Rinascimento in Italia*, trad. da D. Valbusa, Firenze, 1876, vol. I, parte III, cap. VII.

popolo, « si credette in dovere di non dispregiare i precetti retorici del celebre Guarino » (1). Il culto della parola si propagava sempre più. « Una nota diplomatica abilmente scritta, un discorso accorto solevano risolvere le più gravi quistioni politiche » (2).

E in questo culto il latino tese un terribile tranello al volgare, che verso la metà del quattrocento pareva quasi spacciato. Se il volgare era una corruzione del latino, doveva solo servire alla gente incolta: ai dotti toccava l'uso della gran lingua di Roma, con cui potevano esprimere tutte le finezze di pensiero, riprodurre l' immenso tesoro dell'antica sapienza, mettersi in relazione col resto del mondo civile. Il volgare, a cui Dante aveva prestato sì largo volo, ripiegò allora le ali, e ridivenne municipale. Ma la vecchia profezia della nostra « maggior musa » non falliva: il volgare era la luce nuova, il sole nuovo, che sorgeva ove l'usato tramontava. E il più forte impulso gli venne proprio da Firenze. Lorenzo de' Medici ricordava, che Dante, il Petrarca e il Boccaccio avevano « negli gravi e dolcissimi versi ed orazioni loro » mostrato chiaramente « con molta facilità potersi » nel volgare « esprimere ogni senso ». Anzi nella Divina Commedia il lettore trovava « quelle tre generazioni di stili, che sono dagli oratori lodati, cioè umile, mediocre ed alto», e che non s'erano mai riuniti in un'opera sola di scrittore greco o latino. Quindi bisognava incolpar d'incapacità gli uomini, non il volgare, che sotto la penna di que' grandi tutto aveva manifestato, e come meglio non si poteva. « Concluderemo, diceva argutamente Lorenzo, più presto

(1) V. BURCKHARDT, *Op. cit.*, vol. I, parte III, cap. VIII.

(2) V. VILLARI, *Niccolò Machiavelli e i suoi tempi*, Firenze, 1877, vol. I, p. 15.

esser mancati alla lingua gli uomini, che l'esercitino, che la lingua agli uomini e alla materia » (1).

Che dovizia di modi efficaci, di giri di parole espressivi, di eleganze e grazie spontanee contenesse la parlata fiorentina, mostrano le Ricordanze e le Cronache, fatte nel quattrocento dai mercanti e banchieri fiorentini per esser lette e tramandate in famiglia, le loro Lettere private, e tanti documenti che son venuti e vengon fuori dagli archivii di Firenze, e ne' quali lo stato natio della parlata si coglie meglio che nelle altre scritture, non scevre interamente d' arte (2). Un esame accurato di tutto questo materiale di voci e di forme ci metterebbe in grado di vedere, quanta parte di esso si appropriassero gli scrittori che chiamiamo classici, e quant'altra andasse perduta o ricomparisse solo negli scrittori appartenenti, come il Cellini, al ramo popolare della nostra prosa. L'esame, fatto con criterii stilistici, riuscirebbe tanto più importante, in quanto che, essendo tale produzione volgare rimasta immune dalle influenze del movimento letterario, ci apparirebbero, in tutta la loro genuinità, locuzioni vivamente colorite, costrutti agili, destre negligenze sintattiche risultanti da rapidi snodamenti del pensiero o da interruzioni volute da un nuovo inaspettato atteggiamento di esso, e modi spiritosi di abbreviare, che, come dice il Vasari, « quasi tragetti di strada, o scorci di pittura, esprimono accennando ». Questo esame stilistico ci farebbe anche comprendere, quale sarebbe stata la prosa italiana, se tanta bella ricchezza di voci e di frasi fosse potuta usarsi da

(1) Queste parole di Lorenzo de' Medici e le altre citate sopra sono nel suo *Commento alle rime*.

(2) V. in Bacci, *Saggi letterari*, Firenze, 1898, *I documenti del volgare nel quattrocento*.

tutti gli scrittori, anche da quelli delle regioni non toscane, i quali avevano già rinunziato ai proprii dialetti, ma, pur rifoggiando, come il Sannazaro (1), la loro lingua sul Petrarca e sul Boccaccio, continuavano a tentennare specialmente tra forme toscane e vernacole.

Se il latino non cacciò di nido il volgare, riuscì a mettergli il giogo sul collo, e mentre nelle scuole maestri e discepoli lo infarcivano di latinismi, quasi tutti gli scrittori cercavano di costruire il periodo alla latina, di riprodurre soprattutto il periodo ciceroniano. E la imitazione si allargava dal periodo a tutto il discorso. Il lungo lavorio di studii e di ricerche, che gli umanisti avevano fatto sul latino e sulla sua letteratura, non era andato perduto, e si ordiva per i componimenti in volgare una fitta trama di regole retoriche, a cui i poveri maestri medioevali piú volte, ma con scarso risultato, avevan già messo mano nelle loro raffazzonature di qualche antico trattatello. Sebben nato dal latino, il volgare era certo un'altra lingua, avente un' indole diversa da quella della lingua madre: voler quindi atteggiarlo alla latina, disporne le parole e le proposizioni, come si disponevano nel periodo di Cicerone o di Livio, era sconoscerne, falsarne l'indole.

Nella disposizione delle parole sta uno de' principali caratteri dello stile. Come sono ordinate nella nostra mente le idee, così noi ordiniamo le parole che le esprimono; se non che, mentre agli antichi la sintassi non inceppava il movimento delle idee, perchè le terminazioni de' casi, significando le relazioni tra le parole, davano a queste agio di situarsi variamente, noi invece dobbiamo com-

(1) V. Scherillo, *Arcadia di Jacobo Sannazaro*, p. CCLXVI e segg. Torino, 1888.

binarle in modo che l' ordine non ne turbi od oscuri la sintassi. Se una forma sintattica non ci permette di collocar le parole, come vorrebbe lo spiegarsi del nostro pensiero, dobbiamo cambiarla. Ma non sempre abbiamo forme sintattiche a nostra disposizione, e se siam corti à mezzi per sottrarci alla tirannia della sintassi, ci tocca di sacrificarle, in omaggio alla chiarezza, il movimento naturale delle idee. La nostra lingua, come le altre romanze, ha la costruzione fissa, mentre le antiche l' avevano libera; e, se per queste non si può parlare d'inversione (chè inversione suona infrazione della legge del costruire, e dove mancava una legge, non ne aveva luogo neppure l' infrazione), inversioni invece possiamo aver noi, che siamo soggetti nell'ordinar le parole alla legge fondamentale di mettere un termine alla dipendenza di quello che lo regge. Il posto consueto del verbo è in italiano, come in altre lingue moderne, fra il soggetto e l'attributo, mentre il latino preferiva di metterlo alla fine della proposizione. Il verbo nel mezzo della proposizione indica che il pensiero chiuso in essa è stato diviso in due parti, rappresentate dai due gruppi di parole, di cui il verbo frapposto impedisce la confusione, e che un atto del nostro giudizio dichiara eguali. Nella proposizione interrogativa, in cui il giudizio vien compiuto dalla risposta, il verbo di solito non si pone tra il soggetto e l'attributo, ma al principio della proposizione per indicare che essa contiene solo la metà del giudizio (1). Ora i cinquecentisti, e non essi soli, per dare al discorso il giro latino, facevano consistere l'inversione nel cacciare il ver-

(1) V. sul diverso modo di collocar le parole nelle lingue antiche e moderne H. WEIL, *De l'ordre des mots*, Paris, 1879, del qual libretto mi son giovato.

bo in punta alla proposizione o al periodo, lasciando il resto come stava, e in questa spostatura riponevano uno de' migliori e maggiori artificii stilistici. Ma possiamo spostare il verbo a capriccio, per solo atto d' imitazione, senza lasciarci guidare dall'associazione fantastica de' concetti, per la quale una parola, su cui si vuol richiamare l' attenzione, viene a occupare nella proposizione un posto, che non le toccherebbe, se si stesse al puro ordine grammaticale ?

Di solito la nostra lingua, come le altre romanze, preferisce di collocare un termine dopo quello che lo regge. Questa costruzione, detta discendente, non è osservata soprattutto quando i termini, reggente e retto, formano un concetto solo: così, per esempio, l' aggettivo, se indica una qualità inseparabile dal nome, vien premesso sempre a questo. Si ha allora la costruzione ascendente, che è costruzione sintetica, perchè stringe insieme e lega le parti d'un pensiero, ne fa sentire l'unità. Analitica invece è la costruzione discendente. Il collocare adunque un termine, prima o dopo quello onde dipende, dovrebbe esser determinato dalla maniera di presentare il nostro pensiero, scomposto ne' suoi elementi o tutto riunito e serrato, e anche dalla natura delle cose da esprimersi, la quale impone una delle due costruzioni. Ora i cinquecentisti, ed altri pure, nel collocare le parole non eran guidati da questo fino criterio, e facevano inversioni non meno posticce di quella del verbo, ma atte a rendere, come essi desideravano, più rotondo, più cadenzato il periodo. Trascuravano in scambio le inversioni giuste, inerenti alla lingua, nelle quali si hanno, per così dire, i residui di stile, che l' uso va raccogliendo dalla bocca de' parlanti; perchè, è bene notare, una lingua ha di proprio anche certi speciali collocamenti delle parole, che con-

tribuiscono, come altri suoi elementi, a manifestarne il genio.

Le inversioni, di cui per altro non abusava quanto i suoi contemporanei, il Machiavelli spesso non le sapeva fare, e nelle Istorie fiorentine, osservò il Bonghi (1), finisce parecchi periodi di fila nella maniera più dabbene del mondo, « con un verbo sdrucciolo in punta ». E il Machiavelli è uno de' grandi nostri prosatori. Ma, mentre nell'uso della lingua rimane dialettale e provinciale, spesso cerca di sollevare il suo stile con atteggiamenti latini, che producono delle vere stonature. Se è suo, come non si può dubitare, il Dialogo sulla lingua, egli aveva ragione a sostenere, che l'ipotesi d'una lingua curiale, materiata di più dialetti, importerebbe una lingua rappezzata e non viva; ma, nello scrivere, non s' accorgeva di dar luogo a rappezzature, componendo le parole attinte a fonte paesana in frasi, proposizioni, periodi, che risentissero troppo da vicino del fare d' un' altra lingua; non s'accorgeva insomma, che è sempre rappezzata una dizione, se, paesana nella lingua, sia latineggiante nello stile. Chi voglia paesano anche lo stile, deve rispettare l'indole della lingua. Ma aggiungiamo subito, che solo quando una lingua sia certa e precisa, se ne può rispettar l' indole. Ora c'era nel cinquecento certezza e precisione di lingua? Non ci fu nemmeno dopo. Anzi nel cinquecento, come per più riguardi anche dopo, uno non sapeva qual linguaggio adoperare. Doveva adoperare il linguaggio degli scrittori fiorentini? o quello delle scuole? o quello delle corti? Nelle quali s' eran formati linguaggi, che, movendo dalle parlate locali, e rimodellando, fin dove potevano, fonetica, morfologia e sintassi sul tipo de' mag-

(1) V. BONGHI, *Lettere critiche*, Milano, 1873, p. 160.

giori trecentisti, in specie del Petrarca, s' erano, per i continui rapporti tra corte e corte, sempre più ravvicinati, e stavano « per costituire una nuova unica lingua italiana viva » (1), differente per molti lati dalla fiorentina. Il Davanzati dal canto suo osservava, che la lingua comune italiana s' imparava, come le lingue morte, in tre scrittori del trecento, che non avevan potuto dir tutto, e perciò riusciva meno efficace e pronta della lingua che volgarmente si parlava in Firenze; quindi sarebbe stato meglio scrivere in dialetto. Non era però del tutto vero, che la lingua s' imparasse sempre e da tutti in que' tre scrittori: de' maestri di scuola, per esempio, vietavano agli scolari di leggere il Petrarca.

In tali dubbiezze lo studio della forma diveniva assai gravoso, affaticava prosatori e poeti, grandi e piccoli, e i grandi non si stancavano di tornare più volte sulla loro opera, di correggerla e ricorreggerla per accostarla a quell'ideale di perfezione, che la lettura continuata degli scrittori antichi aveva fatto balenare alla loro mente. Il Crescimbeni raccoglie ingenuamente la diceria, che il Bembo, « avanti di pubblicare i suoi componimenti, soleva farli passare per ben quaranta cassettini d'uno scrigno sempre correggendoli (2) »: la diceria però doveva esser nata dalla incontentabilità e meticolosità dello scrittore nel comporre. In verità non potremmo dire dubbioso il Bembo nella scelta della lingua, perchè era persuaso, che si dovesse scrivere in quella de' sommi trecentisti, specialmente del Petrarca

(1) V. Canello, *Storia della letteratura italiana nel secolo XVI*, Milano, 1880, p. 316.

(2) V. Crescimbeni, *L' Istoria della volgar poesia*, Venezia, 1731, vol. I, p. 423.

e del Boccaccio. Poteva aver torto, come vedremo, ma aveva risoluto la quistione della lingua, di cui abbozzava una grammatica per chi allora, imitando il suo amico Ercole Strozza, volesse smettere il latino e adoperare il volgare; anzi egli andava oltre, e formulava una dottrina dello stile italiano, nella quale si rifletteva il gusto raffinato dal profondo studio degli scrittori latini.

Avete nel Bembo lo stilista nel senso stretto della parola, ma specialmente lo stilista teorico. Basta leggere, per convincersene, il secondo libro delle sue Prose della volgar lingua. Per le squisite indagini ch' egli fa intorno all'uso delle parole, lo potremmo chiamare addirittura un decadente. Lo stile, secondo lui, sta in gran parte nella scelta e disposizione delle parole. Se grande è la materia, di cui si tratta, le parole devono essere « gravi, alte, sonanti, apparenti, luminose »; se bassa, « lievi, piane, dimesse, popolari, chete »; se mezzana, « temperate ». In tutti e tre i casi non si scelgano che « le più pure, le più monde, le più chiare sempre, le più belle, e più grate voci (1) ». Se la materia ne esigesse di vili, dure, dispettose, meglio sarebbe tacere. Dante ci avrebbe guadagnato a non mettere, in proposito degli scabbiosi, que' brutti paragoni:

E non vidi giammai menare stregghia
Da ragazzo aspettato dal signorso

E si traevan giù l' unghie la scabbia,
Come coltel di scardova le scaglie.

E avrebbe fatto meglio a sostituire « consuma » o « di-

(1) V. Bembo, *Prose scelte*, Milano, 1880, p. 174.

sperde » a « biscazza », che è « voce del tutto dura e spiacevole », nel verso

Biscazza e fonde la sua facultade.

Vedete invece, dice il Bembo, come il Petrarca corregge il secondo verso del sonetto *Voi ch' ascoltate in rime sparse il suono*. Aveva scritto prima *Di quei sospir, de' quai nutriva il core*. Ma alla proposizione relativa mancava il soggetto, e poi la vicinanza della voce *di quei* toglieva grazia all'altra *de' quai*: perciò il poeta mutò, e fece *Di quei sospir, di ch'io nutriva il core*. Ricordatosi poi, che *onde* è « voce più rotonda, e più sonora per le due consonanti che vi sono, e più piena », e accortosi che *sospiri* è più compiuto e dolce di *sospir*, corresse *Di quei sospiri ond'io nutriva il core*. In quanto alla disposizione delle parole, prima si cerchi quali più convengano tra loro; dopo si consideri, trattandosi d' un nome, se stia meglio metterlo al singolare o al plurale, nella forma maschile o femminile, nel caso retto o nell' obliquo, e, trattandosi d' un verbo, se esso abbia più suono al presente o al futuro, all' attivo o al passivo; e finalmente, quando una delle parole paia « senza vaghezza, senza armonia », si vegga, se bisogni troncarla o mutarle posto (1).

Due cose, dice il Bembo, fan belle le scritture, la gravità cioè e la piacevolezza, che risultano dal suono, dal numero e dalla variazione. Son due doti differenti, perchè, mentre l'una abbraccia l'onestà, la dignità, la maestà, la magnificenza, la grandezza, nell'altra rientrano la grazia, la soavità, la vaghezza, la dolcezza, gli scherzi, i giochi. Dante tante volte è grave ma non piacevole, il Petrarca

(1) V. BEMBO, *Op. cit.*, p. 176 e segg.

invece è sempre grave e piacevole (1). Il suono, primo generatore della gravità e della piacevolezza, è l'armonia proveniente dalla composizione della parola. E poichè le parole son fatte di lettere, bisogna conoscere le forze tutte delle lettere per giudicare, se una parola sia grave o leggiera, aspra o molle. Il Bembo perciò esamina a una a una, per rispetto al suono, le vocali e le consonanti, e vi par quasi di udire un decadente de' nostri tempi che esponga la sua teoria, Teodoro di Banville o Arturo Rimbaud. Il numero poi è il tempo lungo o breve che dànno alle parole ora le lettere che le compongono, ora gli accenti, ora questi e quelle insieme. Soprattutto la giacitura degli accenti aggiunge o toglie alla prosa e al verso gravità o piacevolezza. Con le parole *Umana cosa è l'avere compassione agli afflitti* il Boccaccio fece « grave e riposato » il principio del Decamerone, perchè « prese voci di qualità, che avessero gli accenti nella penultima per lo più » (2). Per rispetto al tempo che le lettere dànno alle parole, è da sapere, dice il Bembo, che « tanto maggior gravità rendono le sillabe », quanto più lungo tempo hanno in sè, cioè quante più vocali o consonanti entrano in ciascuna sillaba. Così il Boccaccio, dopo avere, con gli accenti e la « maniera delle vocali », cercata la gravità per le prime parole *Umana cosa è l'avere*, la cercò pure per le seconde *compassione agli afflitti*, « con le consonanti riempiendo e rinforzando le sillabe ». Resta il terzo fattore della gravità e della piacevolezza, cioè la variazione. Per regola, nel cercare la gravità, bisogna dopo molte voci di « piene e alte lettere » porne alcuna di « basse e sottili », tra molti accenti che giacciano sulla penultima recarne alcuno che stia sopra

(1) V. Bembo, *Op. cit.*, p. 180.

(2) V. Bembo, *Op. cit.*, p. 189 e segg.

l'ultima e l'antipenultima, alle molte sillabe lunghissime frammischiarne alquante corte. Così d'altro canto nel cercare la piacevolezza « non è bene tutte le parti, che la ci rappresentano, girsi per noi sempre, senza alcun brieve mescolamento delle altre, cercando e affettando ». E il Bembo vuole la varietà anche nella scelta delle parole. Non si può dire, egli osserva, quanto « risvegli alcuna volta, e soddisfaccia l'animo di chi legge » il veder tra le parole squisitissimamente cercate « una tolta di mezzo il popolo, e tra le popolari un'altra recatavi quasi da' seggi de' re, e tra le nostre una straniera, e una antica tra le moderne, o nuova tra le usate », e un'altra un po' aspra tra le molte delicate, e tra molte risonanti una cheta o viceversa (1).

Con tante finezze teoriche in testa qual prosa il Bembo ha lasciata, che non tedii il lettore? Eran finezze del resto, da cui poteva nascere una prosa elegante, musicale, non una prosa vigorosa e vibrata, che fosse completa manifestazione del pensiero. Una teoria, come quella del Bembo, la quale esige che sia taciuto un pensiero, la cui naturale espressione importerebbe parole vili, dure, dispettose, o che esso sia presentato in tal modo da non urtare la schifiltosità del lettore, una teoria insomma mirante unicamente alla venustà, alla musicalità dell'eloquio mena difilato nel falso, nel leccato, nel lezioso. Il Bembo rassomigliava la Divina Commedia a una vite non potata a tempo, la quale poi nell'estate si vede così piena di pampini e di viticci, che se ne offendono le belle uve. Immaginate per il sacro poema una potatura bembesca! Non meno aveva sbagliato il Bembo nella teoria della lingua. Quella sua lingua do-

(1) V. BEMBO, *Op. cit.*, p. 193 e seg.

veva portar con sè quello stile. Imparata quasi unicamente dai libri, anzi da due libri, dal Canzoniere e dal Decamerone, e più dal primo che dal secondo, la lingua del Bembo aveva schivato il frequente contatto con la lingua viva di Firenze , nella quale specialmente uno de' due esemplari era pur stato scritto; accoglieva la espressione popolare, ma eccezionalmente , come elemento decorativo o variazione musicale. Il Bembo credeva, che il contatto con la lingua parlata dal popolo macchiasse la dizione dello scrittore ; mentre questa dovrebbe rinfrescarsi, rigenerarsi in quella come nel seno materno , chè così solo può venir fuori uno stile limpido e vivace, simile a fiore germogliato e cresciuto non nel chiuso d'una serra, ma nell'aria aperta ai tiepidi raggi del sole primaverile. Il Bembo si persuase perfino, che l'esser nato in Firenze fosse per uno scrittore più un danno che un vantaggio.

Non pensava così l' Ariosto. Il quale , scontento della forma del Furioso, macchiata di lombardismi fonetici e lessicali, non scevra d' ineguaglianze, nè sempre perspicua e scorrevole , e avendo compreso , che non avrebbe mai conseguito peıfezione di stile, se non avesse al poema rifatta con mano sicura la lingua, si risolse di *risciacquare i suoi cenci in Arno*, dalle cui onde altri cenci non meno superbi, tanto tempo dopo, dovevano esser lavati con non minor successo. Così corretto, il Furioso potè acquistare o accrescere tutte quelle qualità di dizione che costituiscono la eccellenza dello stile ariostesco. Ricorse il poeta alla parlata fiorentina, ma non vi si restrinse e chiuse, come accadde spesso al Berni rimaneggiante l'Innamorato; invece, come i grandi del trecento , trascelse il fiorentino , e l' adattò all'esigenze proprie, non schivando il latinismo nella parola e nella frase, e, guidato dalla limpida fantasia, seppe

in nessi e costrutti efficaci ordinare vivacemente tutti gli elementi della sua lingua (1). La dizione del Furioso, nella quale da un lato la parlata fiorentina aveva infuso con le voci espressive e le frasi agili e argute la freschezza e la vivacità, onde si animavano e colorivano le vaghe immaginazioni cavalleresche, e dall'altro una mano accorta di stilista aveva trapiantato le grazie dell' eloquio apprese dallo studio de' sommi scrittori, latini e italiani, servì poi di modello a uno scienziato, toscano per giunta, al Galilei, che la chiarezza ed evidenza delle opere sue « riconosceva totalmente dalle replicate letture » (2) di quel poema.

Il Foscolo ebbe a dire, che l'Ariosto, senza aver mai imparata la teoria di Dante, « che allora giaceva sepolta negli archivii », l'applicò meglio di ogni altro scrittore (3). Veramente più che la teoria, che pur poteva conoscere, egli di Dante seguì l' esempio dato nella Divina Commedia. Il De vulgari eloquentia pubblicava tradotto il Trissino nel 1529, quattro anni prima che morisse l'Ariosto (4);

(1) V. CANELLO, *Op. cit.*, p. 317.

(2) Narra il VIVIANI nella *Vita di Galileo*, che questi aveva a mente tra gli autori toscani « quasi tutto il Petrarca, tutte le rime del Berni, e poco meno che tutto il poema di Ludovico Ariosto, che fu sempre il suo autor favorito, e celebrato sovra gli altri poeti. Parlava dell' Ariosto con varie sentenze di stima e d' ammirazione; e quando altri gli celebrava la chiarezza ed evidenza nell' opere sue, rispondeva con modestia, che se tal parte in quelle si ritrovava, la riconosceva totalmente dalle replicate letture di quel poema: scorgendo in esso una prerogativa propria del buono; cioè che quante volte lo rileggeva, sempre maggiori ne scopriva le maraviglie e le perfezioni ».

(3) V. FOSCOLO, *Op. cit.*, vol. IV, p. 230.

(4) Anzi il testo latino manoscritto era noto fin dal 1524, nel quale anno ne aveva impugnata l' autenticità LUDOVICO MARTELLI nella *Risposta alla Epi-*

ma, più che a richiamar l' attenzione de' letterati sulle nuove dottrine retoriche e stilistiche, quel trattato valse ad accendere la disputa sul nome da darsi alla lingua nostra, se dovesse chiamarsi italiana o toscana o più specialmente fiorentina. Ansiosi di rinnovare l' arte antica nel comporre, e soprattutto nel comporre in prosa, credettero i letterati, che spianasse la via a risultati sicuri non Dante, rimasto al di qua del Rinascimento, ma il Boccaccio, ch' era venuto su al suo sbocciare e vi aveva contribuito. Nel periodo di lui per lo più largo, ricco d' incisi, con proposizioni abilmente disposte, sonoro riassaporavano essi lo stile del migliore prosatore latino, lo stile fiorito, che ormai doveva divenire lo stile prediletto loro e de' loro successori. Ma la ricchezza d' eloquio, che troviamo nel Boccaccio, nasceva sì da' suoi principii stilistici, ma era sorretta e alimentata da quell' abbondanza di particolari in cui gli si presentavano le cose, e di cui la sua fantasia pittrice faceva proprio oggetto. Aveva egli abusato di particelle, di aggettivi, di ripieni, e aveva troppo cercato l' armonia, la sonorità del periodo, i cui membri corrispondevano quasi alle battute d'una larga frase musicale; ma tutto ciò era servito a un alto scopo, all'efficacia della narrazione, che pochi scrittori al mondo riuscirono a comporre come lui. Per i suoi imitatori, che sono, come osservava, esagerando, il Bonghi, tre quarti degli scrittori italiani, quell' architettura del periodo diventava un vuoto artificio; scrivere era « un fraseggiare più o meno fiorito, aiutato retoricamente da un minore o maggior numero d'inversioni, più o meno forzate » (1), un

stola del Trissino delle lettere nuovamente aggiunte alla lingua volgare fiorentina.

(1) V. BONGHI, *Op. cit.*, p. 177.

infilzar periodi arrotondati da inzeppature continue di parole insignificanti o inutili. Si ricercavano nello scrivere le qualificazioni meno comuni, la frase che più solleticasse l'orecchio, gl' incisi recanti, sebbene non necessarii o poco significativi, un' armonica proporzione di parti nel periodo; si correva dietro a lindure, a lezii, a mezzucci d'ogni specie, con cui non si ottenevano guizzi veri di stile, ma un luccicore illusorio come l' argento della striscia impura che si lascia dietro la lumaca. Noi studiamo, come si vede, la patologia dello scrivere italiano.

III.

Quel desiderio incessante dello stile fiorito, pomposo allontanava sempre più gli scrittori da ogni naturalezza di espressione; anzi l' espressione propria era evitata, e le si sostituiva un' altra, la quale, quantunque ritraesse il pensiero di sghembo, aveva il pregio di suonar bene, almeno di non essere una delle espressioni solite, volgari.

Significare una cosa col suo vocabolo, formulare un giudizio nel modo più semplice era ormai come dar prova di non saper scrivere. La perifrasi diventava indispensabile. Questa figura retorica dava agio di sopprimere qualche termine, che, sebbene opportuno o necessario, si reputava poco gustoso, di scomporre per ragion d'armonia, di malintesa armonia, in una molteplicità di colori quello ch' era raggio unico ma efficace di luce, di far civetterie nella rappresentazione di un oggetto, di un' idea, di un sentimento; dava soprattutto agio agli scrittori di staccarsi sempre più dalla maniera bonaria, popolare d'esprimersi. Così, anche per questo rispetto, si ebbe la preziosità dello scrivere. Della quale, dicono i francesi, il

Marino, andato a Parigi, gettava il germe nel salotto della Rambouillet. Ma un uomo, per quanto grande ne sia l'autorità o la fortuna, non può far nascere un andazzo in una società, che non ci abbia già una predisposizione. Certo è, che nel seicento la preziosità del dire attecchì allegramente nella letteratura francese e nella italiana, e questo è uno de' non pochi punti di contatto, che entrambe presentano nella storia dello stile. Nel salotto della Rambouillet, italiana d'origine, fiorì quella società di dame dette Preziose, inspiratrici di poeti e prosatori, e scrittrici anch'esse, che nella letteratura e in ogni altra manifestazione della vita vollero separarsi dalla folla, singolarizzarsi. Il Molière le coprì di ridicolo nella nota commedia, e se non gli venne fatto di colpirne a morte lo spirito, ne neutralizzò in modo l'influsso, che la letteratura francese non corse più pericolo di corrompersi interamente. Ma in Italia mancò un Molière, che facesse una viva ed efficace caricatura della goffaggine del parlare e dello scrivere.

Nella preziosità del dire rientrava anche il largo uso dell'antitesi. Osservata e ammirata già in Isocrate, che Vittorino da Feltre faceva leggere ai suoi scolari, essa era stata tenuta come elemento di bello stile da tutti gli umanisti d'Europa, e dalla loro prosa latina era passata in quella di ciascuna lingua moderna. Accresciuto dallo studio di Cicerone e dalla voglia d'imitarlo, il gusto dell'antitesi diventava una vera passione. Bartolomeo Cavalcanti a mezzo il cinquecento aveva nella sua Retorica lodato sopra ogni altra figura l'« ἰσόκωλον », e circa un secolo dopo Emanuele Tesauro in un libro molto letto, intitolato Il cannocchiale Aristotelico, osia idea dell'arguta et ingeniosa elocutione, metteva a capo delle figure dette da lui « harmoniche » per l'appunto l'« ἰσόκωλον »

co' suoi membri paralleli od opposti e con l' opportuna consonanza in fine. Anzi per farne godere l' inimitabile bellezza egli schierava sotto l' occhio del lettore, l' uno di fronte all' altro, i singoli membri di alcuni periodi di Cicerone, d' uno de' quali dice, che « nel giardin delle Muse niun' altro era più fiorito (1) ».

Che dire poi della metafora? La quale, se per il linguaggio, in generale, è stata come il lievito o, se più piace, un efficace coefficiente di sviluppo, permettendo alle idee astratte di rivestirsi di una forma sensibile, diventa poi in mano allo scrittore un mezzo di stile. Le metafore, ch'egli crea, tanto più piacciono, e sono accettate, quanto più s'accordano con quelle, onde s'intesse e colora la lingua natia, e che sono testimoni fedeli della originalità e del genio del popolo. Se invece ne offendono o rompono l' armonia, noi le riteniamo lambiccature di cervello, come sogliamo gabellar per strane le immagini, le quali non abbiano affinità con le infinite, che formano il tesoro fantastico comune. In altri termini, poichè dall'adattare un' immagine a un oggetto nasce la metafora, questo adattamento riesce bene, se non turba il modo comune di concepire, se cioè tra immagine e oggetto serbasi la proporzione, di cui troviam la misura nella lingua stessa, che rispecchia la potenza fantastica del popolo. Ora i nostri scrittori, non contenti di antitesi ricercate, si sbizzarrivano spesso a derivar metafore da forzati ravvicinamenti d'idee e di cose, sperando che luccicassero come tanti fili d'oro nella trama del discorso.

Con l' una o con l' altra figura, adunque, si crede-

(1) V. NORDEN, *Op. cit.*, p. 805 e seg. Su E. Tesauro v. CROCE, *I trattatisti italiani del " Concettismo „ e Baltasar Gracian*, p. 5 e segg., Napoli, 1899.

va di poter raggiungere la perfezione del comporre, e veniva sempre più in voga una falsa retorica, che toglieva allo scrittore ogni spontaneità di dizione, quella vivacità e freschezza che deriva dal seguire, senza preconcetti, il natural movimento del pensiero, dal dipanarne la matassa senza aggroviglio1ar mai il filo. Preoccupava tutti la forma, che si voleva a ogni costo forbita, elegante, ma i mezzi in uso erano sbagliati. Si correva dietro alle figure retoriche, si cercava di architettare artificiosamente il periodo, ma prima delle figure e d'ogni artifizio di periodo c'era qualcos' altro a cui pensare, c'era da pensare al buon materiale di costruzione, senza il quale non si può innalzare un solido e bello edifizio. Prima della retorica c'è la grammatica, o, per meglio dire, la sintassi, che dà allo stile non poco vital nutrimento, e che con le costruzioni ora sintetiche ora analitiche ci scopre il lavorio dello spirito, affaccendato a considerar le cose da nuovi punti di vista. Ci scopre anzi le vicende della psiche d'un popolo; per esempio, il decomporsi lento, secolare delle costruzioni sintetiche del francese antico, e il continuo venir su delle analitiche, le quali contraddistinguono il francese moderno, segnano il crescente bisogno d'un popolo di veder chiaro nelle proprie idee, di dividerle per meglio comprenderle (1). La sintassi è la parte della lingua che può mutare, e su cui lo scrittore può agire, aggiungendo costruzioni nuove o migliorando le vecchie. Ora, presso di noi, dal seicento in poi, nella imitazione degli scrittori latini e di alcuni nostri del trecento e del cinquecento, in cui si vedeva meglio ricalcata la forma classica, la sintassi italiana s'era più che mai ridotta alla parte rispecchiante le leggi gene-

(1) V. DARMESTETER. *La vie des mots*, Paris, 1889, p. 21 e seg.

rali del pensiero, che è come nel corpo umano l' ossatura, lo scheletro, e aveva quasi perduto l' altra tutta propria d' una lingua e paragonabile ai nervi e ai muscoli. I quali potrebbero esser rappresentati da peculiari modi di dire, da peculiari nessi di parole, da peculiari costrutti che tante volte si ribellano alla logica (1). Sono queste peculiarità la parte viva d'una lingua, e le vengon meno, se se ne rimodelli rigidamente la sintassi su quella d'una lingua morta o su quella di vecchi scrittori, ne' quali possono non trovarsi, o perchè non erano allora in uso, o perchè, pur essendo in uso, non capitò o non piacque di adoperarle. Spogliata di questi idiotismi, di cui, notava il Leopardi, i classici antichi sono zeppi, e che insiem

(1) V. Bonghi, *Op. cit.*, p. 228. Il Leopardi (in *Studi filologici* raccolti e ordinati da P. Pellegrino e P. Giordani, Firenze, 1853, p. 253 e seg.) osservava, che ci sono locuzioni e modi, « quanto più difformi dalla ragione, tanto meglio conformi e corrispondenti alla natura ; de' quali abbonda il più gentile e squisito parlare italiano e greco. E siccome la natura non è manco universale della ragione, così non dobbiamo pensare che questa e altre tali facoltà della nostra lingua producano oscurità, salvo che s' adoprino con avvertenza e naturalezza. Piuttosto è da temere che se abbracceremo con troppa affezione l'esattezza matematica; e se la studieremo e ci sforzeremo di promuoverla sopra tutte le altre qualità del favellare, non riduciamo la lingua italiana in pelle e ossa, e non sovvertiamo e distrugghiamo affatto la sua proprietà : essendo che la proprietà di qualsivoglia lingua non tanto consista nelle nude parole e nelle frasi minute, quanto nelle facoltà e forme speciali d' essa lingua, e nella composizione della dicitura. Laonde possiamo scrivere barbaramente quando anche evitiamo qualunque menoma sillaba che non si possa accreditare con dieci o quindici testi classici (quello che oggi s' ha in conto di purità nello scrivere italiano) ; e per lo contrario possiamo avere o meritare opinione di scrittori castissimi, accettando o formando voci e frasi utili o necessarie, che non sieno registrate nel Vocabolario nè protette dall' autorità degli antichi ».

con le locuzioni proverbiali e i giochi di parole lasciano veder nettamente l'ingegnosità d'un popolo, e ne illuminano la psicologia nella parte più spontanea, la lingua si scolora, da espressione numerica diventa, si direbbe, espressione algebrica. Lo scrittore potrà con essa comporre un discorso corretto, ma non riuscirà mai ad avvivarlo, a mettervi, per rompere la monotonia di una unica tinta, i chiaroscuri, derivanti appunto dall' uso sagace di costrutti còlti di sulla bocca di chi parla. Aggiogato a una sintassi incerta, capricciosamente rifatta sul latino, o sull'italiano di vecchi scrittori, lo stile veniva a mancare de' suoi mezzi più genuini e proprii: alle sue bellezze naturali e vere si cercava di supplire con le artificiali e false, con la ridondanza cioè e la gonfiezza delle frasi. Alla ricerca quindi delle frasi, che più facessero colpo, per entro le pagine di scrittori ritenuti testi di lingua!

Ma c' era accordo tra i letterati nel ritenere uno scrittore testo di lingua o esemplare di bello scrivere? Divisi in tanti gruppi, avevano idoli proprii, che imitavano o contraffacevano, e l'idolo d'un gruppo era rinnegato, buttato a terra, calpestato dagli altri gruppi (1). Pietro Verri scriveva nel Caffè, che di tempo in tempo i nostri letterati davano l' « obbrobrioso spettacolo » di prendersi villanamente per i capelli e di rimescolarsi nel fango tra le fischiate e gli urli e lo schiamazzo d' un « ozioso gregge d'insensati partigiani ». Era recente allora la polemica suscitata dal padre Branda, per la quale Milano si scisse in due partiti, e gli scolari di Brera e quelli di S. Alessandro, « sposando le rivalità dei maestri », s' insultarono, si minacciarono nelle strade, dimenticando, secondo

(1) V. Bonghi, *Op. cit.*, p. 35.

l' arguta osservazione del Manzoni, che gli uni e gli altri, « sotto diverse bandiere, andavano alla stessa impresa (la conquista cioè della Sineddoche e della Metonimia e di altri simili tesori, ch' era lo scopo,.. di tutte le scole letterarie di quei tempi) » (1). Pietro Verri esortava i giovani a metter da parte i precetti e seguir la ragione e il sentimento: « non temete, gridava, e non badate a quegli sgherri, a quegli assassini della letteratura, ch'io chiamo pedanti ». E il fratello suo, Alessandro, voleva che non si curassero nemmeno della grammatica, e si dessero allo studio e all'imitazione degli stranieri. « Io mi rallegro, egli scriveva, de' progressi nostri ascoltando chi c' incolpa di francesizzare. Oh il bel delitto ch' è quello d' avere lo stile de' grandi scrittori di Luigi XIV . . . Se abbiamo da imitare anzi che creare , al certo conviene pur dire che da' Francesi e dagl' Inglesi siamo più in istato di farlo con profitto che da' nostri cinquecentisti » (2). I Verri e i loro compagni, che nel Caffè avevan fatto solenne rinunzia alla Crusca avanti notaio, sentirono in quella letteratura che puzzava di rinchiuso come il bisogno di spalancar tutte le finestre, di far entrar aria da ogni parte, di rinnovare al soffio delle nuove idee d' oltremonte anche il linguaggio. Che parole e frasi di Crusca, imposte dall' autorità del Boccaccio o del Machiavelli! Essi si credevano in diritto non solo di coniar parole e frasi nuove, ma di attingerne, se loro piacesse, al francese, al tedesco, allo schiavone, al turco. Non so, dice un cri-

(1) V., MANZONI, *Opere inedite o rare*, pubblicate per cura di Pietro Brambilla da R. Bonghi e G. Sforza, vol. V, p. 100, Milano, 1898.

(2) V. per queste citazioni de' Verri, GNOLI, *Studi letterari*, Bologna, 1883, p. 290 e segg.

tico francese (1), se ne attingessero al turco, ma molte certo ne attinsero alla nostra lingua. Si gridò dagli altri gruppi di letterati alla barbarie. Il campo letterario non poteva essere in maggior subbuglio. Le polemiche pullulavano da per tutto. E nelle discussioni lunghe, noiose, quasi sempre sbagliate, perchè cervellotici i principii onde movevano, scossero (eccone il bene) la rocca della pedanteria dalle fondamenta, e buone cose sulla lingua scrisse il Cesarotti, e felici osservazioni sullo stile fece il Beccaria. L' attacco agli « aristotelici delle lettere », come Pietro Verri chiamava i pedanti d'Italia, veniva dalla Lombardia, o più propriamente da Milano, e il gruppo letterario del Caffè spianava la via all' altro del Conciliatore, di cui poteva esser detto l'avanguardia, e si formava l'ambiente dove doveva nascere il Manzoni, nuovo « veltro » che avrebbe cacciata per « ogni villa » d' Italia la pedanteria, la falsa retorica. Ma la nuova « lupa » sarebbe scomparsa dal nostro paese, come Dante profetava dell' antica?

IV.

Il Manzoni rinnegò la lingua de' pedanti, cadavere imbalsamato da secoli, e il loro stile consistente in quanto vi fosse di ricercato nell' espressione, di peregrino, di pomposo, in quelle smorfiose attillature di forma, in cui il pensiero, per sè stesso gracile, si contorceva, non si spiegava; e rinnegò pure la scapestrataggine dello scrivere, per la quale era spesso ricavata la lingua dal dare

(1) V. BRUNOT, *La langue française au XVIII^e siècle* in *Histoire de la Langue et de la Littérature française,* publiée sous la direct. de L. PETIT DE JULLEVILLE. t. VI, p. 888, Paris, 1898.

« terminazione piana ed allungata » a vocaboli francesi, ed era abolito lo stile, bastando, per farsi intendere, allinear le parole (1). Tra gli scrittori nostri, che più ci tenevano all'eleganza, era prevalso il criterio, che bisognasse apprendere e usare la lingua bella, raccogliere cioè su per le scritture classiche i fiori di lingua più olezzanti e ornarne le scritture proprie. Ma la lingua bella era una parte della lingua, una piccola parte, e a volere esprimere con essa tutti i pensieri si finiva naturalmente per cadere nell'artificioso, nel manierato. L'ammanieramento dello stile è in ragion diretta dell'impoverimento della lingua. Il Manzoni invece si preparò alla composizione del suo romanzo studiando per anni scrittori d'ogni genere, vocabolarii, dialetti; volle imparare non la lingua bella, ma tutta la lingua, nella quale per le molteplici gradazioni del pensiero, per le infinite sfumature de' sentimenti, per la varia rappresentazione di personaggi appartenenti a diverse classi sociali, per la descrizione di tanti luoghi, di tanti oggetti avrebbe ritrovato parole e locuzioni adatte, quella polifonia che occorre perchè de' singoli elementi d'un mondo da rappresentare si senta, per così dire, la voce e nei toni appropriati. Al Manzoni importava non il dir bello ma il dir giusto, non l'« εὐέπεια » ma l'« ὀρθοέπεια », importava la verità della espressione, dalla quale nasce il primo e sano colorito del pensiero, nasce lo stile.

Non parola e frase che suonino, pur dicendo poco e inesattamente, ma parola e frase che con precisione ritraggano tutto il pensiero: questa era stata anche in Francia la formula di rivoluzione, quando regnava la perifrasi; e, allargata e approfondita, servì dopo agli scrit-

(1) V. Bonghi, *Op. cit.*, p. VI.

tori detti realisti, per i quali la prima qualità dello stile doveva essere un' impeccabile proprietà di linguaggio. Il Flaubert nella sua prosa incarnò con fatiche inaudite questa dottrina. Incalzato dall' ideale d' uno stile, a detta sua, ritmato come il verso, preciso come il linguaggio delle scienze, penetrante come un colpo di pugnale, e in cui il pensiero scorra liscio come un canotto sulle acque del mare con buon vento a poppa, egli cerca angosciosamente giorno per giorno di conseguir questo stile, attaccandosi con furore a ogni pagina, cancellando, interrompendosi per studiare i grandi scrittori di tutti secoli, rimettendosi poi al lavoro, sempre insodisfatto, sempre dolente della propria impotenza e della povertà de' mezzi che la lingua gli somministra (1). Il Manzoni, che non aveva nella propria letteratura i grandi prosatori a cui il Flaubert ricorre in aiuto, non accusò di povertà la lingua, ma s'avvide, che con quella, che per lo più aveva appresa di sui libri e da' vocabolarii, non sempre era riuscito a conseguire la proprietà dell' espressione e molto meno, nel grado desiderato, la semplicità, la naturalezza, la vivacità, tutte doti di stile, che vengon soprattutto dall' uso della lingua còlta di sulle labbra de' parlanti, spontanea e sincera eco d' ogni manifestazione d' animo, riproducente nel modo più diretto e sicuro la varietà infinita delle cose e delle loro impressioni. E la lingua che gli bisognava s' avvide il Manzoni di potere apprendere dal popolo, dal cui seno erano usciti i grandi nostri scrittori, e il più grande di tutti, Dante, ed era in fondo la lingua, che dalle mura d' una città, di Firenze, allargatasi e diffusasi per tutta l' Italia, era diventata la lingua nostra lettera-

(1) V. Brunot, *La langue française de 1815 à nos jours* in *Hist. de la Langue et de la Litter.* ecc., t. VIII, p. 762.

ria. Si trattava di ricondurre questa lingua letteraria striminzita, macchiata per inutili infiltrazioni straniere, quasi stancata da tanto lavorio tormentoso di penne, alle sue natie scaturigini, fresche e pure, a riprendervi quanto aveva perduto per via, o non aveva mai posseduto per incuria o ignoranza degli scrittori, a liberarsi di costrutti posticci, di storture sintattiche, di forme viete o esotiche, a ricolorirsi. La teoria dello Schuchardt sullo sviluppo del latino, che da una parte si abbandona al libero uso popolare per riuscire in fine alla varietà delle forme romanze, e dall'altra regolato, corretto, ripulito diventa il latino classico, non può, come pretendeva il Caix (1), essere applicata al fiorentino; non si può ammettere che questo, mentre per industria degli scrittori si fissa, arricchito di svariati elementi, in idioma letterario, ed è accettato da tutta l' Italia, sèguiti poi come vernacolo a svolgersi e ad alterarsi in modo che i due rami usciti dallo stesso tronco non siano più in grado di riunirsi. Risciacquò, è certo, il Manzoni i suoi cenci in Arno, e gli venne fatto di sostituire nella dicitura del romanzo « lo spigliato allo stentato, lo scorrevole allo strascicato, l' agile al pesante, il per l' appunto all' astratto », di dare cioè al romanzo qualità di stile impossibili a conseguire con una lingua incerta, presa di qua e di là, e in parte anche creata, di cui era stato natural conseguenza « lo screziato, l' appezzato, il cangiante » della prima composizione (2). Anche il Leopardi aveva pensato, che per scriver bene bisognasse passare un paio d'anni in Toscana, ma nella sua prosa, rimasta un po' antica, quasi niente

(1) V. *Op. cit.*, p. 47.

(2) V. la nota Lettera del MANZONI ad Alfonso Casanova.

derivò dalla lingua del popolo (1). Il Manzoni, mentre risolveva il problema della lingua, della quale definiva l'unità, per tanto tempo sperata invano, avviava alla soluzione pure il problema dello stile, avvicinando lo scrivere al parlare, facendo rientrare lo scrittore nella società, da cui s'era sempre più allontanato, dando alla lingua le energie feconde e le movenze del linguaggio vivo. Lo stesso Carducci, antimanzoniano, a chi gli chiedeva, come si fosse composto l'esemplare della sua prosa, confessava che gli « giovò di molto l'esser cresciuto e ingiovanito alla campagna dove il popolo toscano parla meglio, con purezza vigorosa di vocaboli, con agilità eleganti nella sintassi » (2). Dunque molti elementi di stile gli son venuti dalla fonte popolare, su per giù da quella fonte, da cui il Manzoni voleva derivare il bel fiume dell'intera lingua da scriversi in Italia, e anche da parlarsi.

Il Carducci non escludeva di tra i suoi esemplari i classici. Chi potrebbe mai dire che il Manzoni non li studiasse? Il primo maestro di stile si ha, è vero, nel popolo, i primi rudimenti o primi spunti stilistici, le prime efficaci impostature di parole e di frasi si hanno nel linguaggio vivo, in cui si ritrova quel tanto di passato che è ancor parte integrante del nostro pensiero, e il presente va imprimendo le tracce de' molteplici suoi avvenimenti. Spesso delle immagini nuove, ritraenti efficacemente cose vecchie quanto il mondo, escono, non si sa come, dalla testa d'un ignoto, sperduto nel popolo, e fanno fortuna,

(1) V. la prefazione del CHIARINI agli *Scritti di Pietro Giordani*, Firenze, 1890, p. VII.

(2) V. in *Rivista d'Italia*, maggio 1901, A. BORSI, *Il Carducci in maremma*, p. 39.

e si diffondono, e un giorno o l'altro dalla bocca de' parlanti passano sotto la penna dello scrittore. Ma se il popolo ti dà le parole proprie, gli agili costrutti sintattici, le espressioni argute e quanti possono essere buoni elementi di stile, non ti dà il periodo, il congegno de' periodi, la costruzione d'un intero discorso; ti dà, per così dire, le piccole unità non le grandi, i numeri spiccioli non le loro somme e moltiplicazioni. Occorre per queste maggiori unità un lavoro più alto e più complesso di pensiero che non ne importi la conversazione schietta e vivace sorpresa in bocca al popolo. Non basta l'arte spontanea, ci vuole la riflessa. Inoltre certe fine relazioni e determinazioni di pensiero si vedono distintamente, e vengon significate solo quando si scrive (1). Lo scrittore agisce anche sulle singole parole. Alcune consumate dall'uso, sbiadite, quasi insignificanti, egli fa sue, e ravviva; talvolta, avvicinando due parole, fa all'una acquistare, come per ripercussione dell'altra, un nuovo significato, e cava effetti inaspettati. Chi non ricorda in un bel canto del Leopardi il « giorno volgare » che succede al « festivo »? *Volgare* detto di *giorno* è un efficace neologismo. Nella dizione d'uno scrittore non si può sconoscere un lato soggettivo. Se il linguaggio, dice il Bréal (2), è un dramma in cui le parole fanno da attori, e con la loro disposizione riproducono i movimenti de' personaggi, l'impresario, che è lo scrittore, spesso interviene, mescolando all'azione le proprie riflessioni e i proprii sentimenti. Avverbii, aggettivi e anche incisi egli inserisce nel discorso per significare, quasi di soppiatto, i suoi apprezzamenti, le sue impressioni, le sue intenzioni. Tante

(1) V. in *Propugnatore*, vol. I, Bologna, 1868, la Lettera di VITO FORNARI a Francesco Zambrini, p. 17.

(2) V. BRÉAL, *Essai de Sémantique*, Paris, 1899, p. 254.

volte gli bastano delle particelle, che fan l'ufficio del gesto, o son come delle occhiate significative lanciate al lettore. Di quante particelle è seminata la prosa di Platone! E di quanti avverbii, aggettivi e anche incisi abbonda quella del Boccaccio, che è uno de' più destri e maliziosi narratori, e nel dramma del discorso è a un tempo, come l'impresario della similitudine del Bréal, spettatore interessato e attore! Questa parte soggettiva della dizione d'uno scrittore, che è propriamente stile, si riverbera sulla lingua stessa, che se ne avvantaggia e nutre, come la pianta della linfa risalente dalle radici su per lo stelo, e accresce i suoi modi, e acquista insoliti atteggiamenti; perchè lo stile diventa spesso lingua, come avvertiva il Manzoni (1) in proposito di que' nuovi « accozzi di vocaboli », che, nati da volate inaspettate d'ingegno, e gustati da chi li sente, passano di bocca in bocca nel tesoro del parlar comune.

Dar di frego a molti secoli di letteratura per gettarsi in braccio a un unico maestro del dire, che è il popolo, e, secondo il Manzoni, il popolo fiorentino, sarebbe un errore. Muovere da lui e tornare ogni tanto a lui come a un buon maestro, che non ha pregiudizii e predilezioni capricciose, sta bene; ma ci sono altri maestri da ascoltare, ci sono prosatori e poeti, che t'insegneranno ad analizzare il tuo pensiero, a martellarlo per farne uscire vive faville, a rinfiancarlo di altri pensieri, a congegnare l'ampio edificio del tuo discorso nelle singole parti, e specialmente in quella parte che è fondamento di tutte le altre, nel periodo cioè, primo indice del valore del tuo pensiero. Il popolo ti dà le parole, i costrutti, le frasi, ma tu devi trascegliere e adattare, devi nel suo vocabolario, nel suo

(1) V. *Opere inedite o rare*, vol. V, p. 381 e seg.

frasario cercar tutte le gradazioni di linguaggio che ti servono, mettiamo, per far agire e parlare i personaggi del tuo romanzo o dramma, diversissimi per classe sociale, per temperamento, per situazione d'animo. E ad usar bene questo materiale linguistico popolare e anche a provvedere alle sue deficienze ti occorre lo studio de'grandi scrittori, i quali nell'arte del rappresentare uomini e cose più che mai avviano e scaltriscono. Dante (chi non lo sa?) colorisce variamente il linguaggio in bocca alle anime per ritrarne meglio l'indole, le abitudini, la società in cui vissero, e mentre screzia di latinismi il linguaggio di Virgilio, infiora di eleganze e di argute ricercatezze quello di Pier della Vigna, cortigiano e poeta provenzaleggiante. Il realismo di Dante arriva sino a far parlare Arnaldo Daniello nella lingua natia. E movendo da questo realismo, potremmo toccare, se volessimo, quistioni stilistiche che si affacciarono già agli antichi, ma che hanno avuto le più larghe discussioni e le più taglienti soluzioni in quella delle letterature moderne, che vanta una prosa non superata da altra, se non forse dalla greca de' tempi di Pericle, di Socrate e di Demostene, nella letteratura francese. La quale però ha dato in eccessi, in strani ardimenti di stile, e presenta, per esempio, scrittori come i De Goncourt, che per rendere le impressioni della vita nella rapida reale successione (son detti per questo impressionisti) non han mai vocaboli a sufficienza, e quando non riescono ad attingerne a fonti popolari o al vecchio lessico, li inventano, e imprimono ad essi ne' periodi brevi, in cui si sente il disordine della passione, un movimento quasi affannoso, sopprimendo le particelle di legamento, facendo arbitrarie ellissi, forzando la sintassi (1).

(1) V. BRUNOT, *La langue franç. de 1815 à nos jours* ecc., p. 776.

Se non si può, nè si deve dar di frego alla letteratura passata, fino a che punto dobbiamo accoglier suggerimenti da' vecchi scrittori, dal cui linguaggio, quando è disusato, viene a noi la voce di tempi remoti, come, per quel che si dice, da alcune conchiglie il mormorio del mare profondo, a cui furono tolte? E fino a che punto un prosatore può giovarsi del lavoro stilistico dovuto ai poeti? Questa seconda quistione fu dibattuta in Grecia, dove, mentre i seguaci di Gorgia, per dar bagliori allo stile, rimpinzavano il dettato di frasi poetiche, che più tardi furono dette « γλῶσσαι » (e di « γλῶσσαι » non scarseggiò lo stesso Tucidide), Isocrate non voleva nella prosa i vocaboli proprii della poesia, le forme metriche facili a riconoscersi, i ritmi troppo accentuati. La prima quistione fu, in certo modo, discussa in Roma da Orazio, tra gli altri, e da Tacito, se è suo il dialogo intorno agli Oratori; e poichè que' quistionanti ammisero o negarono il merito de' vecchi scrittori, l' Egger ha creduto, non so con quanta ragione, di ritrovare nell'età antica i classici e i romantici della moderna (1).

V.

Lo studio della stilistica non si può separare da quello della letteratura, del quale anzi è, per più rispetti, una parte o un complemento. Mi sembra per lo meno inadeguata la teoria del Gröber, che riduce tutta la materia della stilistica alla distinzione di due modi d'esprimere il pensiero, oggettivo e soggettivo, generanti rispet-

(1) V. *Essai sur l' histoire de la critique chez les Grecs*, Paris, 1886, p. 406.

tivamente la « syntaxis regularis » e la « figurata » (1). Non si ammetta tra la sintassi e la stilistica il rapporto voluto dallo Steinthal, per il quale la prima starebbe alla seconda come la prosodia alla metrica; ma restringere lo studio dello stile a uno studio di sintassi, come su per giù ha fatto il Vossler, seguace del Gröber, per l'autobiografia del Cellini (2), è escludere dall'esame del dettato di un autore parecchi elementi, che non meno delle figure grammaticali contribuiscono a spiegarla.

A pensarci bene, poco concludente è la distinzione della sintassi in regolare e figurata, perchè tanto l'espressione logica del pensiero, che è sintassi regolare, quanto l'affettiva, che è sintassi figurata, presentano varietà e sfumature. Nella prosa scientifica predomina, è vero, la sintassi regolare; ma gli scienziati non scrivono tutti a un modo, le prose scientifiche non sono modellate su uno stesso stampo. Possono esser chiare od oscure, e tra le chiare ce ne saranno delle più chiare, e tra le oscure delle più oscure; si possono avere tutte le gradazioni di chiarezza e di oscurità. E più gradi si hanno pure nelle prose, che, diverse dalle scientifiche, gli autori riscaldano del proprio sentimento. Quando avrem saputo, che un autore non ordina sempre grammaticalmente le parole, o ne mette di superflue, o ne sottintende qua e là qualcuna, avremo certamente in mano de' dati per qualificare la sua maniera di scrivere; ma potremo dire, che nell'uso delle tre figure, inversione, pleonasmo ed ellissi, s'abbia da scovare il secreto della sua arte? Una stessa figura uno scrittore può adoperarla in un modo e un altro

(1) V. in *Grundriss der romanischen Philologie*, vol. I, il cap. intit. *Methodik und Aufgaben der sprachwissenschaftlichen Forschung*.

(2) V. Vossler, *Benvenuto Cellini's Stil in seiner Vita*, Halle, 1899.

in un altro modo, possono entrambi per differenti motivi sottintendere delle parole o dirne di più del necessario; avranno essi perciò lo stesso stile? D'inversioni ne fanno tutti, ma nello spostar le parti d'una proposizione i cinquecentisti erano guidati da uno scopo che non è più quello d'uno scrittore moderno. Tanti cinquecentisti si giovavano della ridondanza di vocaboli per arrotondare e far sonoro il periodo; al Boccaccio invece il giro largo della frase e i frequenti incisi eran serviti a ritrarre, diciam così, la sfaccettatura del pensiero. Come poi qualificar pleonasmo una parola? In una parola apparentemente inutile o superflua un lettore attento e sagace può vedere una sfumatura di concetto. Malsicure adunque son le basi, su cui il Gröber vorrebbe fondare la stilistica (1). Non si riduce essa a una ricerca di figure grammaticali, ma è uno studio complesso, che ha svariati contatti e addentellati, perchè una maniera di scrivere rispecchia sempre molteplici influssi.

(1) Il CROCE confuta con altri argomenti la teoria del Gröber nella Nota accademica *Di alcuni principii di sintassi e stilistica psicologiche del Gröber*, Napoli, 1899, e nell'articolo pubblicato dalla *Flegrea*, aprile 1900, *Le categorie rettoriche e il prof Gröber*.